

Genet politique, l'ultime engagement

Nathalie Fredette

Volume 29, numéro 2, automne 1993

Lectures singulières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035910ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035910ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fredette, N. (1993). Genet politique, l'ultime engagement. *Études françaises*, 29(2), 83–102. <https://doi.org/10.7202/035910ar>

Genet politique, l'ultime engagement

NATHALIE FREDETTE

Les nombreux critiques qui ont relevé dans les propos de Jean Genet rassemblés dans *l'Ennemi déclaré*¹ d'importantes contradictions, qui y ont décelé de la provocation et ont jugé ses positions politiques naïves ou choquantes, ne se sont pas trompés. Les raisons pour lesquelles ils se sont arrêtés sur ce constat, en s'en offusquant ou en méprisant l'écrivain, relèvent néanmoins d'une autre histoire, connue puisqu'elle a accompagné Genet toute sa vie et ne l'a pas encore quitté. Une autre histoire cependant reste toujours aujourd'hui plus secrète, plus intime aussi : il s'agit de l'histoire de son œuvre, de son projet d'écriture. Les mots de Genet sont en effet peu souvent réellement pris en compte. Ceux qui sont retenus ont une forte valeur idéologique ou sont connotés négativement d'un point de vue moral : ce furent les mots « voleur », « homosexuel », « traître », « vagabond », ce sont maintenant les termes les plus extrêmes de son engagement politique — « violence et brutalité » par exemple, pour reprendre le titre de l'article le plus controversé de Genet. Des propositions comme « haïr la France » ne sont pas interrogées ; elles sont plutôt d'emblée considérées comme irrecevables, associées à l'écrivain afin de mieux l'épingler en tant qu'« ennemi déclaré » et de le maintenir dans ce rôle.

1. À propos de *l'Ennemi déclaré* de Jean Genet. Textes et entretiens, œuvres complètes, tome VI, édition établie et annotée par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991, 425 p. Les renvois seront faits directement dans le corps du texte.

Il faut considérer plus longuement cet ouvrage de Genet, nouveau tome de ses *Œuvres complètes*, qui regroupe les textes politiques, les entretiens, les discours et les préfaces publiés de 1964 à 1985. La diversité des productions — sujet et genre — ne diminue en rien l'intérêt du corpus, même dans le cas des textes les plus circonstanciés ou les plus datés. Le lecteur découvre ou redécouvre ici des textes très importants (souvent rares, inédits, jamais parus en français, ou publiés pour la première fois intégralement), dont la réunion met en évidence une aventure politique tout à fait singulière qui ne vient pas seulement croiser sans trop de conséquences le parcours de l'écrivain, mais l'occupe plutôt pour un temps totalement². Presque tous les textes de *l'Ennemi déclaré* témoignent à leur façon d'une réflexion politique clairement inscrite comme étant celle d'un homme qui ne croit plus en son œuvre et désire s'engager dans l'action. Cela se confirme et s'élabore de diverses manières dans les entretiens accordés par Genet, depuis le tout premier dans *Playboy* en 1964 jusqu'à l'entrevue réalisée par la B.B.C. en 1985, desquels n'est jamais absent le désir de provoquer; dans différents textes qui concernent de façon large la politique française et dans lesquels sont abordées les questions de l'immigration, du colonialisme et d'appartenance à la nation; dans les nombreuses interventions de Genet en faveur des Noirs américains, lorsqu'il appuie Bobby Seale et le Black Panther Party, quand il parle au nom du prisonnier George Jackson et des Soledad Brothers; enfin, dans tous les articles où Genet soutient la cause palestinienne, en proposant des textes sur les Palestiniens et les Palestiniennes, une lecture de certaines photographies et une description du massacre du camp de Chatila.

Ce serait toutefois mésestimer grandement la place de l'écriture chez Jean Genet que de voir dans ce nouvel engagement une coupure nette entre la vie littéraire de l'écrivain et son entrée dans l'action politique. Albert Dichy, qui a établi et annoté *l'Ennemi déclaré*, dont le travail extrêmement consciencieux ne se confond jamais avec un commentaire biographique simpliste, a souligné dans plusieurs de ses notes comment le politique est susceptible de relancer l'œuvre genetienne. Déjà, la seule production de ces textes infirme le prétendu silence de l'écrivain — un achèvement de l'œuvre que Genet tient à rappeler dans toutes ses entrevues —, mais de façon

2. Sur cette aventure politique des dernières années, le lecteur pourra également consulter avec profit la toute récente biographie d'Edmund White, *Jean Genet*, traduite par Philippe Delamare, avec une chronologie d'Albert Dichy (Paris, Gallimard, « NRF biographies », 1993, 686 p.), parue après la rédaction de cet article.

moins évidente, c'est en réalité tout le trajet politique de Genet qui, de manière complexe et profonde, devient le lieu où s'éprouve le projet d'écriture du sujet. Le choix de l'engagement politique et le déni de l'œuvre constituent à ce moment l'indispensable fiction à laquelle doit croire et faire croire l'écrivain, ils semblent être pour l'heure la seule fiction possible.

DE L'ENGAGEMENT

C'est à travers la réflexion politique que Genet s'exprimera donc à partir de la fin des années soixante, c'est de ce lieu qu'une nouvelle mise en cause du projet littéraire va s'amorcer. Via le politique, un questionnement plus large s'élabore, qui touche et qui concerne au plus près l'écriture. Sous couvert de quitter la sphère imaginaire de la fiction pour l'action et l'engagement politiques réels, ce que Genet exacerbe et interroge en fait ce sont les tensions, les rapports complexes et les paradoxes à l'œuvre, non seulement dans le politique, mais également dans l'écriture. Ainsi, les « actes pleins » de l'engagement, les « actes réels » qu'il revendique en condamnant les « gestes creux », les « gestes symboliques » reliés assez évidemment à l'écriture, ou au théâtre (cette part de l'œuvre la plus explicitement rejetée par l'écrivain), se trouvent parfois confrontés au jeu et à la fiction, à l'imaginaire et au rêve. Le faux, l'illusion et le trompe-l'œil constituent dans une large mesure ce qu'il est possible d'appeler alors le jeu politique, en pensant notamment à ces vrais « faux mouvement[s] » qu'on s'exerce à reproduire dans les camps palestiniens³. La façon même dont Genet insiste pour souligner « une certaine irréalité » de son propre engagement vis-à-vis celui, bien effectif, des Black Panthers qui se défendent avec des « armes réelles » et sont enfermés dans « une prison réelle » (p. 47), se voit constamment contredite ou perturbée (lorsque, par exemple, l'irréalité de l'écrivain peut s'avérer préjudiciable au groupe — on ne parle pas au nom de quelqu'un sans quelque responsabilité —, ou, encore, quand les pas d'un prisonnier dans sa cellule se transforment en « un espace parcouru [...] très réel » de « plusieurs milliers de kilomètres au-dedans des mêmes murs et en pleine imagination » (p. 107).

3. Ce sont ces mêmes mouvements qui, à l'extérieur, entraînent cette fois la mort réelle. Dans d'autres circonstances encore, il y a cette mort que l'on peut feindre afin de mieux rester en vie...

Les écrits politiques de Genet sont marqués par l'interrogation. Parfois latente, celle-ci s'exprime plus explicitement dans « Les Palestiniens », texte qui procède par questions, ainsi que dans divers articles, entretiens ou discours où Genet s'arrête à la signification des mots (dans « Près d'Ajloun » : « Arabité, latinité, judéité sont des mots qui recouvrent quoi? », p. 179). Genet interroge de nombreux couples antinomiques en troublant ce qui y fait force de loi, à bon droit. Il pervertit leur soumission au sens commun, leur relation à la communauté : la solidarité, par exemple, n'est plus possible sans que chacun puisse « sauvegarder une intimité et développer une sensibilité » (p. 94) ; l'individualité se retrouve au cœur du collectif ; la solitude accompagne l'engagement ; les anciennes formes se « détruir[ont] d'autant mieux qu'on les aura répertorié[s] en soi » (p. 182). À propos des feddayin — ces « sacrifiés » —, Genet qui sait reconnaître les fissures du politique, écrit : « Si l'on peut [...] les écouter on comprend que leurs discours idéologiques, leurs projets révolutionnaires, sont comme fissurés et laissent apparaître, comme une consolation, la rêverie de repos et la nostalgie des formes traditionnelles qu'ils vont abattre » (p. 181).

Cette fissure est celle-là même de Genet : l'attrait sexuel qu'exercent sur lui les Noirs ou les Arabes et par lequel il épouse presque littéralement leur cause ; l'engagement infidèle ou volage à l'endroit des Palestiniens qui le ferait les abandonner dès la constitution d'un territoire pour leur nation ; la « disposition très subjective » qui est la sienne et qu'il souligne lors même qu'il s'adresse, depuis Yale, à plus de vingt-cinq mille personnes pour la défense de Bobby Seale, sont autant d'attitudes qui définissent sa propre position. Une toute petite note manuscrite, reproduite dans l'ouvrage, laisse percevoir comment le rapport entre le politique et le biographique, entre l'idéologie et le sentiment aussi, est problématique pour l'écrivain qui doit se rappeler d'utiliser sa propre vie et l'émotion afin de servir la cause, alors que « [s]es interventions deviennent de plus en plus mécaniques ». Il n'est pas tout à fait étonnant que Genet doive (s')écrire un tel mémo : le « je m'étais promis d'utiliser seulement des arguments politiques » (p. 82) laisse déjà poindre une nouvelle complexité, en suggérant l'importance manifeste de la rhétorique. Du reste, paraîtra bientôt un Genet engagé à nouveau dans l'écriture ; pour le moment, l'écrivain révolutionnaire, sorte d'« engagé par la plume », est déjà un titre qu'il se garde de réclamer et sur lequel, bien au contraire, il ironise.

LA PORTÉE DES MOTS

L'analyse du discours de Valéry Giscard d'Estaing, la lecture des photos prises dans un camp palestinien, l'attention minutieuse qu'il accorde aux lettres du prisonnier George Jackson, témoigneront de la place incontournable des mots dans le champ politique où tout acte, tout discours, tout événement sont pour Genet à *entendre*, à *lire*, à *écrire*. Les termes employés par l'écrivain afin, par exemple, de rendre compte de la révolution des Black Panthers sont éloquents : c'est à la poésie, au langage et aux mots nouveaux, à « un vocabulaire également neuf et [à] une syntaxe capable de rendre chacun attentif au double combat, poétique et révolutionnaire, des mouvements [...] » (p. 46) que Genet se montre, partout, le plus sensible, suivant un point de vue qui explique nombre d'affirmations comme « la pensée politique des Black Panthers [...] se développe à partir de la vision poétique des Noirs américains » (p. 45). Le politique revêt une ampleur inédite et il s'ouvre alors sur une dimension poétique rare. L'écriture de Genet, encore contenue lorsqu'elle s'attache aux Noirs américains et tient d'abord à être notamment le porte-parole d'Angela Davis et de George Jackson, va ainsi devenir, avec les notes et les fragments, ces carnets que sont les textes sur les Palestiniens, une sorte de laboratoire dont on pressent qu'il constitue, non pas simplement l'avant-texte d'*Un captif amoureux* paru en 1986, mais l'enjeu majeur du livre posthume issu de l'aventure politique de l'écrivain.

Dès le début, Genet n'ignore pas la portée des mots, lui qui note qu'« une sentence [qui] est *prononcée* [c'est lui qui souligne], devra être vécue » (p. 64), qui pose également l'inscription du « Ô que ma quille éclate » par Rimbaud à dix-sept ans comme un « don prophétique sur soi » (« quille », précise Genet, signifiant jambe en argot). Ce n'est pas non plus un hasard si Genet fait un moment de Rimbaud l'emblème de ce savoir biographique de l'écriture (où le rejoindront Shakespeare et Homère, écrivains qui ont « voulu », selon Genet, le silence ou l'anonymat). L'écrivain, déjà près du poète dans son *Ennemi déclaré* aux accents résolument rimbaldiens, parfois naïfs et utopiques — tous ces passages sur le travail nouveau, la révolution poétique, la venue d'un autre monde... —, partage ici avec Rimbaud une part de son destin⁴. Il y aurait,

4. Ce n'est pas la première fois qu'un tel rapprochement s'impose : les images de vagabond et de poète maudit accolées aux deux écrivains, que tous deux ont pu, en outre, revendiquer à leur façon, contribuent à ce rapprochement. De nombreuses retombées de la « constellation » Rimbaud dans l'espace genetien mériteraient aussi d'être considérées de plus près.

en ce sens, un Genet en politique (en Amérique, au Moyen-Orient), comme il existe un « Rimbaud en Abyssinie », pour reprendre le titre du livre d'Alain Borer. À travers cette corrélation, remarquons surtout comment Genet semble s'identifier à Rimbaud au moment où s'annoncent la fin de son œuvre et le commencement d'une vie engagée, c'est-à-dire déagée, hors du littéraire. Même « l'éclatement de la quille » de Rimbaud et le pressentiment de sa destinée sembleront (ré)inscrits alors par Genet dans sa propre vie : par ce cancer de la gorge d'abord, et par une certaine « amputation du futur » sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Mais le silence de Genet n'est pas celui de Rimbaud. De 1964 à 1985, avant encore le *Captif amoureux*, des textes ont été écrits par Genet; c'est donc autrement qu'il faut considérer le retrait de l'écrivain. On en trouve trace déjà dans le statut de publication posthume que *l'Ennemi déclaré* partage avec *Un captif amoureux*, comme recueil auquel Genet avait songé sans pouvoir cette fois lui donner suite. Et chacun des écrits, avant leur réunion en volume, s'en imprègne aussi : *l'Ennemi déclaré* est composé d'entretiens dont le caractère oral évite, en un sens, l'écriture; d'entrevues dont Genet n'autorise la présentation qu'après sa mort ou qu'il détourne de diverses façons (en se faisant notamment lui-même l'interviewer ou en invitant les techniciens de la B.B.C. à la révolte); de textes dont il interdit toute traduction ou parution en France; de préfaces, de présentations et de notices, qui appartiennent à un genre mineur, sinon aux bords du livre, et peuvent être considérés comme hors-texte; d'écrits, enfin, dont l'objet, le lectorat ou le lieu de publication restent relativement marginaux. À ces détours et à ces décalages de toutes sortes, il faut ajouter le clair rejet que Genet exprime partout à l'endroit de son œuvre et préciser encore que ce retrait s'impose de l'intérieur même des textes de Genet dont tous les mots authentifient le désarroi de l'écrivain à cette époque.

L'extrême solitude de Genet et la proximité de la mort sont patentes, durant cette période qui s'étend des années soixante à la fin de sa vie, alors qu'il subit coup sur coup plusieurs épreuves. Le simple relevé de certains de ces événements inscrit déjà minimalement ce qui marque la vie de Genet au cours de la rédaction des différents textes de *l'Ennemi déclaré*: à ce moment, Genet échoue à réaliser un ambitieux projet de sept pièces de théâtre qui seraient regroupées sous le titre, révélateur, *la Mort*; son amant Abdallah se suicide; affecté par cette mort, Genet renonce à la littérature et il tente à son tour, quelques années plus tard, de s'enlever la vie; il apprend en 1979 qu'il est atteint d'un cancer; enfin, il est témoin en 1982 des massacres des camps de Sabra et de

Chatila qui le bouleversent grandement. Mais toutes ces épreuves qui éloignent dans un premier temps Genet de l'écriture vont aussi curieusement faire renaître l'œuvre dont les multiples échos nostalgiques empruntent désormais de nouvelles figures.

D'UN ARBRE GÉNÉALOGIQUE L'AUTRE

La nostalgie genetienne, qui fait osciller toute l'œuvre entre classicisme et modernité depuis les tout premiers écrits de Genet (dès ses poèmes au « grand style »), nostalgie des origines que l'écrivain a reprise dans moult fables et récits mystificateurs, est toujours présente dans *l'Ennemi déclaré*. De nouvelles figures cependant, plus discrètes dans leur forme relativement anodine, la disent, en laissant poindre un douloureux désir qui s'intensifiera encore dans *Un captif amoureux* (l'ultime ouvrage qui met en scène un vieillard voyant s'engouffrer en lui « un désir de maison » (p. 430), « un désir de coquille » (p. 498) et se posant, avec les Palestiniens, surtout avec le couple mère-fils, contre ce peuple qui se réclame de « la nuit des temps »). Les figures de l'origine qui sont générées ici par le langage politique, qui concernent plus précisément l'Histoire et la tradition, la généalogie et la filiation, empruntent un vocabulaire qui a pu ébranler et très certainement attirer Genet, dont on rappellera seulement qu'il a été pupille de l'Assistance publique et qu'il a toujours entretenu avec la France des rapports pour le moins ambigus.

Dans ce contexte, ce que semble permettre pour une part le discours politique, c'est l'inscription d'une certaine Histoire, familiale ou nationale, où peuvent être évoqués « nos ancêtres », « nos fils et nos filles », « nos enfants », « nos frères », « nos compatriotes ». Au fil de ces mots qui reviennent périodiquement dans les divers écrits, un schéma se dessine. On y retrouve d'un côté l'Histoire des grands, des nobles, l'Histoire des Européens, *a fortiori* celle des Français : c'est la tradition reconnue et la continuité, la grande lignée. De l'autre côté : la lignée bâtarde, l'Histoire des révolutionnaires, des Palestiniens, des colonisés, des immigrés, de tous ceux qui sont sans pays, sans territoire, la singulière tradition des Jean sans terre⁵. De la première, Genet retient certaines grandes figures et quelques moments clés afin de les réécrire. Il

5. La lignée n'est donc pas nécessairement sans noblesse, mais elle reste à coup sûr marginalisée : Genet la tirera assez aisément du côté de l'ignoble, ainsi qu'il l'avait fait déjà dans *Miracle de la rose*, avec la famille des Plantagenet, exemplairement représentée par ce Jean sans terre, « parent » certain de Genet.

retrace ainsi à sa manière la descendance de Valéry Giscard d'Estaing; ailleurs, il livre, selon son expression, une «vue cavalière» de la cathédrale de Chartres, dans un texte destiné à «lire le pays» (titre de la série proposée par *l'Humanité*, à laquelle participait Genet). Dans ces conditions, l'arbre de Jessé, qui est l'un des référents majeurs de ce dernier texte, est exemplaire : Genet ne saurait trouver figure plus originelle de l'arbre qu'il se propose de déraciner :

Plutôt que l'Italienne Monna (*sic*) Lisa, le ministre Malraux aurait pu envoyer au Japon pour une exposition *L'Arbre de Jessé*, la soudaine lévitation des œuvres d'art contemporaines et antiques mises sur orbite autour du globe l'aurait permis. Si l'extrême mobilité est un signe de modernité, pourquoi n'avoir pas expédié, par air et tout entière, la cathédrale de Chartres passer près d'un an à Tokyo? (p. 193)

Un tout autre arbre reste pourtant l'emblème de la seconde Histoire retenue par Genet. Sa représentation, élaborée à partir d'une remarque de David Hilliard, membre des Black Panthers, revient à plusieurs reprises dans *l'Ennemi déclaré*, c'est dire à quel point elle a marqué Genet : l'arbre, alors, est «d'abord une plante à la branche de laquelle on pendait autrefois des Nègres» (p. 222). Il n'évoque plus «une fête du feuillage, des oiseaux et des fruits»; il est bien plutôt «la potence où des générations de Noirs ont été lynchées» (p. 84). À côté d'un arbre généalogique fécond («une fête», «des fruits»), Genet entrevoit donc ainsi une autre généalogie où les individus sont, en un sens, toujours déjà morts. L'inscription de cette Histoire autre passe ici pour Genet par l'établissement d'une lignée des «pendus, lynchés», martyrisés, exilés, terrorisés» (p. 103), de Nat Turner à George Jackson, qui tient compte aussi de tous les déracinés dont l'ancrage reste problématique; ce sera les immigrés, les Palestiniens, voire les colonisés dont les «sols [et] les sous-sols» sont constamment pillés.

La place ambiguë que Genet occupe dans ces deux mondes ne se dément cependant jamais. Bien qu'il méprise le plus souvent le premier groupe et qu'il souscrive toujours au deuxième, Genet ne délaisse jamais complètement l'Histoire des premiers et il ne peut se fondre entièrement dans l'autre. L'écrivain perçoit bien qu'il est, pour les uns, un Occidental, un Européen, un Français, un blanc; pour les autres, un traître, un marginal, un être exclu lorsque lui-même se dit noir (mais aussi blanc, rouge, rose...). On se rappellera ici *les Nègres* : «Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?» En réalité, Genet ne peut s'inscrire

totale dans une lignée⁶. « Nos fils et nos filles », « nos enfants », sont des appels qui sonneront toujours faux chez lui ; le discours « Lettres aux intellectuels américains », canevas des conférences prononcées dans plusieurs universités aux États-Unis, est là pour le prouver. Genet est sans famille. (Il a, il est vrai, une mère qui, en l'abandonnant, lui a laissé son nom : Je nais, comme l'entend l'écrivain. Transmission de la seule naissance et auto-engendrement de l'écrivain qui maintient néanmoins le Je nais de sa mère absente. Du nom paternel qui n'existe pas, qui assurerait la descendance, il ne peut rien espérer.) Sa place, si elle se trouve, s'organise plutôt dans l'« espace, vertigineux, qui sépare — en Amérique et dans tout l'Occident chrétien — l'Homme [...] et le Noir » (p. 83), « l'espace, vertigineux pour l'un, rassurant pour l'autre, qui sépare et lie [...] l'Homme et le Noir » (p. 84). Elle s'organise dans ce vide, à propos duquel il faut rappeler qu'il apparaît d'abord dans un manifeste écrit pour la défense de George Jackson en tant qu'auteur. Cet espace vertigineux est ainsi lié à une singularité irréductible, celle de l'écrivain, qui se détache alors de la seule lignée des Noirs et peut à ce moment accueillir vraiment Genet. Même si pour le moment c'est George Jackson que Genet prétend découvrir, c'est déjà un frère qu'il trouve — dénomination que vient renforcer l'appartenance de Jackson au groupe appelé les Soledad Brothers (frères dans la solitude ? frères solitaires ?) —, et plus justement un faux frère⁷. Aussi, la figure de l'écrivain émerge-t-elle en quelque sorte de l'espace vertigineux, à la manière encore d'une autre « sortie » qui nous est rapportée dans ce rêve étonnant de Genet, où « l'Histoire », elle-même et seule, à la place de la mère, « accouch[e] », « à la fois dans la vie et dans la mort », de « Jonathan et George » (p. 108), de l'auteur et son frère (de l'écrivain et son double). L'espace ainsi occupé reconduit une nostalgie certaine de l'écriture, à la limite, seule véritable nostalgie ; celle de l'œuvre perdue dont l'origine est à retrouver.

9

6. L'idée supposerait déjà que les écrivains savent rejoindre paisiblement les rangs des familles et se rendent toujours de bonne grâce à l'appel de la patrie : l'écriture est plutôt aux prises avec ces inscriptions, mieux, ces prescriptions, et cherche peut-être avant tout à les rejouer à sa façon.

7. Ce qui n'est pas pour déplaire à Genet qui se joue des liens familiaux et se construit bien plutôt une famille fictive. Ainsi, Jackson n'est pas seulement ce faux frère ; il est encore ce fils, comme le laisse entendre, en langue étrangère, son nom. Quant au « Jack », il renvoie aussi, parmi d'autres, à Jacques Maglia dont Genet s'occupe comme d'un fils, sans compter que c'est au Jack's Hôtel que viendra mourir Genet.

APRÈS LA PRISON, POINT DE SALUT?

Le plus grand désarroi de Genet à cette époque concerne donc l'écriture. Comment et pourquoi écrire? demandent bien finement ses écrits politiques. Si la question occupe tous ses textes et pas seulement *l'Ennemi déclaré*, il n'en reste pas moins qu'elle se fait ici singulièrement cruciale puisqu'elle a partie liée avec le rejet de l'œuvre et qu'elle touche au silence qui menace l'écrivain concrètement et dans ses implications les plus extrêmes — pensons, par exemple, à cette tentative de suicide ou à ce « Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes... ». Le désarroi, qui s'est déjà imposé après la parution du *Journal du voleur*, repoussé pour un temps grâce à l'œuvre théâtrale et quelques écrits esthétiques, s'exprime sous une autre forme par les écrits politiques en empruntant les mots d'un autre, ceux de George Jackson. La médiation trahit vite une interrogation inquiète sur les liens qui unissent l'écriture et la prison, et sur l'avenir d'un prisonnier écrivain. Après la prison — moment d'*exécution capitale* dont on mesure l'efficacité à l'aune des multiples spéculations, hypothèses, tergiversations, erreurs, mensonges que l'écrivain accumule afin de toujours situer la rédaction de son œuvre, naissance et mort, en ses murs⁸ — et eu égard à l'actuelle *situation* où Genet se trouve maintenant, comment et pourquoi écrire?

La question de l'écriture, qui ne peut être abordée directement ainsi que le suggèrent tous les essais et les silences depuis 1949⁹, doit donc souffrir ce transfert. L'écrivain, séparé de la prison, se tourne vers un autre lui-même, tout entier occupé à l'élaboration d'une œuvre. Dans cet étonnant parcours que Genet semble avoir besoin de reprendre — la reprise d'un certain itinéraire par lequel il semble rejouer sa

8. La prison serait ainsi une sorte de *nucleo* où tout se déroule, de la vie à la mort, et pendant tout l'engendrement de l'œuvre. Manière, ici, de réintégrer la cellule, qui s'appuie sur un engendrement plus originel. Il faudrait revenir sur ce rôle de la prison dans la vie et l'œuvre de Genet, notamment sur sa venue à l'écriture, ce moment inaugural qui survient en prison. Le transfert avec George Jackson, à qui il consacre ses premiers vrais textes est, dans ce contexte, des plus significatifs : il fait écho aux diverses façons par lesquelles Genet revient, tout au long de sa vie, sur ce lieu mythique et originel, dans sa correspondance et dans ses premiers poèmes et romans, dans les entretiens qu'il accorde et dans les projets filmiques et radiophoniques qui l'occupent beaucoup plus tard.

9. Ils le suggèrent d'autant mieux que, placés sous l'effet de la grâce présidentielle qui évite à Genet tout nouvel emprisonnement, les textes et les silences, qui s'étendent du *Journal du voleur* aux derniers écrits esthétiques, ne sont plus liés à la prison et ne sont pas encore vraiment engagés dans la reprise politique de *l'Ennemi déclaré* et d'*Un captif amoureux*.

vie : Genet à la place de Sartre¹⁰ ; les interviews en remplacement des interrogatoires d'antan ; la signature de pétitions et toutes les démarches afin de protéger et d'aider d'autres laissés-pour-compte —, l'épisode George Jackson s'inscrit avec force. Le transfert s'y radicalise et George Jackson, de Noir américain qu'il faut défendre, devient le jeune prisonnier écrivain avec lequel Genet s'engage dans un rapport complexe où Jackson est emprisonné et écrit une œuvre, *à la place de Jean Genet*. Remplacements, retournements, échanges sont continuellement effectués, sur lesquels nous renseigne déjà le simple renversement des initiales des noms (de J. G. à G. J.) dont Genet est bien près de jouer lui-même ouvertement : ne pensons qu'à cet autre J. Jonathan, « frère du frère », introduit par Genet et à ce « Jonathan et George » sur lequel il insiste en rétablissant ainsi ses propres initiales.

Dans près d'une dizaine de textes, Jean Genet et George Jackson, tels les deux frères Jackson, ces « deux géméaux noirs », s'accompagneront l'un l'autre, en une « admiration torsadée » (p. 116). Parfois Genet s'efface derrière Jackson en le citant très longuement (voir la « Préface à "l'Assassinat de George Jackson" »), à d'autres moments, il parle en son nom — et ainsi à sa place — en révélant les intentions du frère de Soledad (comme dans « Le Rouge et le Noir »). Les superpositions et les surimpressions sont nombreuses, déjà déterminées par un recoupement certain de plusieurs données biographiques : né en 1943, c'est-à-dire précisément à l'époque où Genet écrivait son œuvre en prison, condamné pour les mêmes motifs de vol, Jackson, de fait, rejoue déjà Genet, qui va encore s'exercer, plus ou moins consciemment, à trouver et à faire jouer dans ses textes ces différentes coïncidences. Ainsi, comment ne pas songer à Genet et à son œuvre quand, par exemple dans « Introduction à "les Frères de Soledad" », il imagine le corps du prisonnier, physiquement, dans l'espace de la cellule¹¹ ? Quand il insiste pour signaler la grande originalité et la singularité de l'écrivain ? Quand, encore, il explique l'œuvre de Jackson (motifs, raisons, mode et fonctionnement, revendications), véritable art poétique de l'œuvre écrite en prison ? Les termes mêmes que Genet emploie pour rendre

10. Il est impossible de suivre ici en détail cette reprise par Genet de la démarche de Sartre. Relevons seulement comment les textes de Genet consacrés à la défense de Jackson s'approchent parfois, à leur façon, bien entendu, d'un « Saint Jackson, prisonnier et martyr ».

11. C'est tout l'imaginaire fantasmatique, amoureux et sexuel, des œuvres de l'écrivain qui assurément se déploie ici, mais le passage renvoie aussi plus spécifiquement à la propre position de Genet ; grâce à cette représentation, Genet réinvestit en quelque sorte la cellule, selon un recouvrement tout près d'une nouvelle naissance.

compte de la vie de Jackson (ce passage où il explique que Jackson « écrivait aussi sa légende »), les expériences qu'il lui fait vivre (« l'odeur et le grain très particuliers de ce qui fut écrit dans un cachot » [p. 69], écho certain de la propre venue à l'écriture de Genet¹²), témoignent de façon éloquente du rapprochement que Genet trace lui-même entre les deux parcours.

Toutefois, le rapprochement n'est pas seulement un retour nostalgique par lequel Genet tenterait de retrouver l'œuvre du passé : grâce à lui, il s'agit aussi de se diriger vers l'avenir et d'exprimer un nouveau désarroi en reprenant pour son propre compte le titre du second livre de Jackson, *Devant mes yeux, la mort*. Ici, Genet engage moins Jackson à rejouer sa vie qu'il ne lui demande en quelque sorte de la préfigurer. L'accompagnement les mène sur le chemin d'une mort certaine dont on retrouve une mise en scène dans « Préface à "l'Assassinat de George Jackson" », alors qu'un événement survenu en prison, rapporté une première fois par Jackson, est repris par Genet de façon à laisser croire que c'est de lui-même (ou de lui aussi) qu'il s'agit. Cette histoire ? « Ici même à Soledad, un Blanc (qui n'a plus maintenant ni nom ni visage) avait poignardé aux douches un Noir qui portait le même nom que moi » (p. 113) — « erreur d'identité » et tentative de meurtre ratée de peu (ou réussie si l'on pense que quelqu'un a tout de même été tué à la place de l'autre). Dans tous les écrits consacrés à Jackson, il est question de cette mort imminente : même si Jackson risque d'abord « un an de prison ou la prison à vie », selon cette étrange sentence déjà troublante, le danger d'une véritable mort importe plus encore et se trouve en quelque sorte justifiée dans une sorte d'après-coup par les textes « Après l'assassinat » et « Préface à "l'Assassinat de George Jackson" ». La défense du livre de Jackson, où Genet s'attache beaucoup à démontrer l'importance et la singularité de l'œuvre du prisonnier, laisse alors pressentir surtout en ce livre un « meurtre radical » (p. 101), un projet de mort probant.

LETTRES MORTES

La question du dénuement, d'une œuvre et d'une vie dépouillées, qui intervient à ce moment n'est pas fortuite ; elle a partie liée avec le retrait narcissique de celui qui se meurt et

12. Plusieurs versions de cette venue à l'écriture existent, mais dans tous les cas, semble-t-il, Genet aurait été inspiré en prison par le *grelu* d'une carte postale destinée à une amie.

qui cherche d'avance à s'endeuiller de sa propre mort. La construction narcissique élaborée dans les premières œuvres fortement autobiographiques de Genet, est ici remise en question à travers cette expérience du sujet écrivain : celui qui se pose maintenant comme un être engagé dans la mort¹³ veut amorcer un tout autre programme (timidement puisque, lors même que des mots s'écrivent, ils sont donnés comme lettres mortes...) qui doit adopter une nouvelle forme. Tous les gestes posés par Genet laissent déjà deviner les bases de ce nouveau contrat, mais elles sont aussi révélées par certains de ses commentaires concernant le style, les attitudes et les postures de George Jackson ou des Palestiniens, où seule la sobriété semble ouvrir sur la possibilité d'un renouveau. « Écrire, c'est la découverte qui ne se laisse pas distraire, fut-ce par un assassinat », c'est aussi « la logique et la raison très conscientes » qui ne peuvent être contredites par ce qui serait « un luxe individuel » (p. 102). Rien ne saurait mieux répondre au côtoiement de la mort dont l'enjeu est d'abord la naissance d'une nouvelle œuvre (nouvelle, mais aussi dernière puisque Genet mourra en corrigeant précisément les épreuves finales du *Captif amoureux* auquel aura mené *l'Ennemi déclaré*).

Du livre du prisonnier, du condamné à mort — titre même d'un des plus anciens textes de Genet —, au livre (du) mort, ou vers le livre (du) mort à venir, quelque chose change. Tels ces feddayin qui « ont renoncé aux rodomon-tades des soldats traditionnels et [...] parlent rarement de leurs faits d'armes », dont le « langage s'est dépêtré des volutes et de l'emphase complaisantes », qui « sont clairs, précis » et « décrivent des faits et [...] les commentent avec rigueur » (p. 95), un certain Genet — celui qui en mettait plein la vue — disparaît¹⁴. À propos de la prison et des lieux de réclusion,

13. Mais qu'on ne se méprenne pas : il y a chez Genet un *memento mori*, à entendre comme une mémoire du mourir, plus qu'un « souviens-toi que tu dois mourir », un « souviens-toi que tu meurs », qui est là depuis toujours, depuis les toutes premières traces écrites de Jean Genet qui rédige ses mémoires sous le pseudonyme de Nano Florane à l'âge d'environ quatorze ans. De même, la construction narcissique chez Genet a toujours été une singularité difficilement acquise, revendiquée le plus souvent de façon trouble, et toujours problématique en ce sens qu'elle s'érige en se défaisant elle-même constamment. Durement éprouvée lors d'expériences esthétiques dont rendent compte des textes comme *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* et *l'Atelier d'Alberto Giacometti*, elle s'est, en un sens, effritée tout à fait dans *Un captif amoureux*.

14. Genet écrira bientôt, dans *Un captif amoureux* : « [...] l'homme qui écrit ce livre voit sa propre image, très loin, dans les très petites mensurations d'un nain devenant de plus en plus difficile à reconnaître, puisque toujours plus âgé. Cette dernière phrase [...] essaie de donner l'idée de la

Genet écrit désormais : « Il est donc prudent que tout écrit qui nous arrive de ce lieu infernal nous en arrive comme mutilé, élagué de ses ornements trop tumultueux » (p. 67). L'œuvre s'engage alors irrémédiablement du côté de cette mutilation (le terme a une grande importance, nous y reviendrons), de ce dépouillement d'un style devenu trop subjectif, véritable tentative de mise à mort narcissique et stylistique. Les métaphores et les figures utilisées à ce moment pour définir l'œuvre à venir vont toutes en témoigner, ainsi qu'en font foi les textes consacrés aux Palestiniens et composés pour la plupart après l'épisode George Jackson.

La sobriété, le dénuement et la mutilation interviennent en effet constamment dans ces textes, alors que partout « plane », pour reprendre une expression qui sera employée dans *Un captif amoureux*, « le vol de la mort », « détestable figure de rhétorique disant pourtant que chaque combattant avait cette légèreté d'être, car il se savait amputé du futur » (p. 500). Un nouveau style est dicté, où la mort et l'écriture se livrent en quelque sorte un dur combat duquel il s'agit moins de sortir vainqueur que de sortir dégagé, libéré d'une certaine aporie. Dans « Les Palestiniens », on trouve au premier chef cette image : « Ce mort dans le linceul, qui fut-il ? » (p. 91), façon d'introduire ce linceul, à la fois tissu et texte, recouvrement du mort et page blanche, à partir duquel notamment le questionnement du rapport entre la mort et l'écriture trouve sa source. Autre point d'interrogation, la sexualité, prise en compte au moment où Genet analyse la photographie d'un guerrier étendu, son arme près de lui, entre ses jambes : « Mais l'arme est pointée. Si elle partait, qui serait tué ? » (p. 95), sorte de menace de l'engendrement qui conduit directement à la mort. Dans « Les femmes de Djebel Hussein », ensuite, la mort est littéralement pointée du doigt (« Un index aigu appartenant à une main très sèche et très belle m'indiqua une petite courette proche. "On les a enterrés là." »), en même temps que s'organise l'écriture (« L'image première et le ton me furent donnés par quatre femmes palestiniennes [...] », p. 139) dans une mise en scène qui fait le pont entre *les Paravents* et *Un captif amoureux*¹⁵. Et dans « Près d'Ajloun »,

vieillesse et la forme qu'y prend la poésie, c'est-à-dire la diminution de mes proportions à mes yeux et je vois venir à toute vitesse la ligne d'horizon derrière laquelle j'aurai disparu en me confondant avec elle » (Paris, Gallimard, p. 160).

15. Le récit reprend d'abord l'un des motifs des *Paravents* qui met en scène ces femmes qui ont enfanté des révolutionnaires, puis il évoque deux des figures centrales d'*Un captif amoureux* avec la rencontre d'Hamza et de sa mère.

dont la composition sous forme de notes suggère l'ébauche d'un projet autre, le texte s'ouvre plus franchement encore sur une étrange histoire de lecture et d'écriture, d'un livre «incréé», où «des hommes [...] écriv[ent] des paroles agaçantes sur des os desséchés» (p. 177)...

C'est cependant dans «Quatre heures à Chatila» que la joute se fait la plus intense : qui, de la mort ou de l'écriture, remporte le combat ? En fait, il s'agit moins d'établir un vainqueur que de constater qu'ici le choc d'une réalité insoutenable, au plus près de la mort, s'accompagne d'un texte par lequel un auteur se retrouve un sujet (et se retrouve comme sujet). Sans vouloir spéculer sur la nature exacte de l'expérience vécue par Genet, tout juste après le massacre de Chatila, afin de déterminer qui, du littéraire ou de la réalité, est alimenté par l'autre, il faut souligner, en ce sens, comment l'événement est en tout point déterminant dans l'histoire de Genet et de son œuvre.

Que raconte ce récit à travers même l'urgence du seul événement ? Que met-il en scène ? La mort, très certainement, et dans sa forme la plus crue et la plus immédiate : des corps suppliciés, mutilés, morcelés, boursoufflés et gonflés, puants ; des êtres massacrés qui encombrant les rues de tout un camp et que Genet doit enjamber. Mais ce que raconte aussi ce récit, c'est l'histoire d'un écrivain en difficulté extrême. À cet effet, un signe nous indique exemplairement cette mort et cette difficulté, d'autant mieux qu'il est lui-même un signe démonstratif : il s'agit littéralement des doigts du texte. Ainsi, il y a cette mort qu'on montre du doigt, dans une description où le doigt apparaît seul, le plus souvent sans corps, découpé. D'abord ce doigt, puis, lors de la séquence suivante ou dans le plan qui lui est juxtaposé, la mort : le moment constitue un étonnant tableau dans lequel le doigt semble nous avertir, manière d'«admonesteur», ce personnage chargé de montrer la scène du doigt dans les représentations picturales de la Renaissance — «voyez ce qui se passe, voyez (ce) qui est le sujet de la toile». Suivez les doigts du texte (déjà, dans «Les femmes de Djebel Hussein»¹⁶, mais plus encore dans «Quatre heures à Chatila»), ils vous montrent tous, de quelque façon, la mort : les mains des morts sur lesquelles les mouches viennent se nourrir ; un mort qui devient «soudain très présent» lorsqu'«on déplace un bras, un doigt» «en sa direction» (p. 245) ; un «jeune homme» qui montre, tout de suite après l'épisode des phalangettes coupées, «le supplice des morts»

16. Voir aussi l'«Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada», p. 275, où Genet garde le souvenir de doigts qui tambourinaient sur des cercueils.

(p. 249) ; « un bras ou un doigt tendu [qui] propos[e] une ombre toujours plus maigre » (p. 253), etc.

Ces doigts du texte nous entretiennent aussi plus spécifiquement d'écriture lorsqu'ils n'indiquent plus seulement la mort, mais sont également l'objet d'une recreation concernant une Palestinienne dont les doigts auraient été sectionnés. L'importance que Genet accorde aux « bouts de doigts, les phalanges, avec l'ongle [...] » — découpés, jusque dans la syntaxe de la phrase —, « coupés comme avec une cisaille de jardinier » (p. 249), ainsi que la manière dont il réinscrira plus loin dans le texte ces doigts en parlant des phalangistes¹⁷, déportent tout à fait cette scène du côté de l'écriture et la fondent, semble-t-il, comme allégorie de l'incapacité d'écrire, semblable à cette allégorie rimbaldienne, plus tôt construite par Genet. L'événement, ainsi que sa recreation, s'accordent alors avec toute une série de jeux d'écriture (les effets du texte) qui insiste encore sur la coupure. En habile manipulateur de signes, Genet souligne que tout est coupé, du téléphone aux routes, en passant par l'électricité, sans parler de tous les morceaux du texte — au propre comme au figuré : les différentes parties du récit et tous ces membres du corps éparpillés dans la ville¹⁸. Ironiquement, la scène qui suppose une difficulté d'écrire, voire une rupture d'écriture (comme on est « en rupture de stock »), parce qu'elle est écrite, manifeste alors en même temps la reprise de cet acte¹⁹ (telle une mort qui, en s'indiquant elle-même, se signifie vivante, ou à tout le moins, mort-vivante...²⁰).

17. Dans *Un captif amoureux*, Genet reliera plus explicitement ces phalanges et ces phalangistes : « Dans la *Revue d'Études palestiniennes* j'ai voulu montrer ce qui restait de Chatila et de Sabra après que les phalangistes y passèrent trois nuits. Une femme y fut crucifiée par eux [...] : on lui avait coupé les phalanges, d'où peut-être leur nom ? me demandai-je » (p. 53).

18. Des jambes, des cuisses, des crânes, des bras, et surtout, plus implicitement, le sexe, auquel il n'est pas fait allusion de façon claire, mais qu'il n'est pas difficile d'associer aux doigts, d'autant qu'ailleurs Genet rappelle comment il est aisé, du moins courant, d'associer arme et sexe. Sexe et doigt peuvent suggérer une semblable analogie : les phalangistes, coupant les doigts des victimes, seraient ainsi la version moderne de ces guerriers qui coupaient autrefois le sexe des vaincus...

19. Comme le remarque Albert Dichy, « c'est de la rédaction de ce texte que Genet date approximativement la reprise de l'"acte d'écrire" » (voir *Un captif amoureux*, pp. 455 et 502) » (p. 406).

20. Selon une logique tout à fait genetienne dont rend compte une phrase comme « Il tue des hommes, il tue des morts » (p. 257).

DERNIERS, PREMIERS MOTS

Toutes les morts, et celle-là même de Genet, n'en sont pas pour autant annulées : la description des morts reste au contraire très vive ; tous ces morts enjambés par Genet demeurent très réels, de même que semble se concrétiser de plus en plus la propre mort de Genet au fur et à mesure qu'il parcourt le camp²¹. Mais si la mort gagne entièrement le sujet écrivain et son lecteur, et si le choc du réel conserve toute son horreur, tous deux sont dorénavant livrés dans le texte d'un mourant qui (s')écrit et demeure inventif en jouant avec l'écriture, même près du précipice — n'est-il pas question partout de sauts au-dessus des morts et des gouffres ? Le récit émerge (artificiel ? d'entre les morts ?), à la façon de cette jambe découverte « dans cet espace de poussière, entre les deux morts » (p. 260), qui est « enfin un objet très vivant », une sorte de prothèse pour Rimbaud, d'un « rose translucide » (pareil au derme d'un mort dont la peau a été enlevée) ou d'un « rose d'enfant » (la nouvelle peau d'un nouveau-né²²).

La fin du texte, plus particulièrement, engage au renouveau et semble renaître au bonheur d'écriture. Après avoir vu « l'épouvante », Genet adresse une sorte d'allégorie d'abord aux Algériens et aux feddayin où il est question du sens profond de la révolution et de la libération, « pressentiment d'une beauté encore fragile » :

Il faudrait peut-être reconnaître que les révolutions ou les libérations se donnent — obscurément — pour fin de trouver ou retrouver la beauté, c'est-à-dire l'impalpable, innommable autrement que par ce vocable. Ou plutôt non : par la beauté entendons une insolence rieuse que narguent la misère passée, les systèmes et les hommes responsables de la misère et de la honte, mais insolence rieuse qui s'aperçoit que l'éclatement, hors de la honte, était facile (p. 261).

Dans ce propos, comment ne pas lire l'aventure de Genet, alors même que la scène qui lui succède inscrit en clair sa personne, aux côtés d'Hamza, personnage d'*Un captif amoureux* ? Vieillesse et jeunesse se côtoient, et l'idée de faire peau neuve en germe tout au long de *l'Ennemi déclaré* qui n'a pas cessé de tendre à un langage nouveau, devient cette « impalpable — innommable — joie des corps, des visages, des cris,

21. Pensons à la façon dont les mouches s'habituent à sa présence et se posent sur lui comme sur les cadavres.

22. Il faudrait s'arrêter plus longuement sur cette scène violente où l'arrachement de la jambe se donne aussi comme un accouchement et fait écho au rêve où l'Histoire accouche de gémeaux noirs.

des paroles qui cessent d'être mortes, je veux dire une joie sensuelle et si forte qu'elle veut chasser tout érotisme». Le renouveau s'affirme, immédiatement réitéré par deux autres petites histoires qui mettent en scène, l'une, de «jeunes Palestiniennes» «se révolt[ant] contre le père et cass[ant] leurs aiguilles et les ciseaux à broder», l'autre, des feddayin qui «sans s'en rendre compte — est-ce vrai? — mettaient au point une beauté neuve [...]. Les phrases longues, la rhétorique savante et volubile, ils les avaient tuées» (p. 262).

Si le texte se dresse effectivement, comme le note Albert Dichy dans sa présentation de «Quatre heures à Chatila», «solitaire, inclassable parmi les autres écrits de l'auteur, marqué par une expérience si nue qu'elle le détache de tous les genres», cette scène du retour de la beauté, sorte de relance de l'écriture, nous amène tout de même à relire le récit dans son axe littéraire. «Quatre heures à Chatila» émerge alors de fait comme l'un des textes de Genet où l'enjeu de l'écriture se fait le plus radical en interrogeant le réel : «[...] si ces cinq ou six êtres humains n'avaient pas été là et que j'aie découvert cette ville abattue, les Palestiniens horizontaux, noirs et gonflés, je serais devenu fou. Ou l'ai-je été? Cette ville en miettes et par terre que j'ai vue ou cru voir, parcourue, soulevée, portée par la puissante odeur de la mort, tout cela avait-il eu lieu?» (p. 263). Le texte, sur le mode autoréflexif, vise très sérieusement le réel. Les métaphores du texte, sa rhétorique — n'en déplaise à Genet, un peu «savante et volubile», tout au moins habile et recherchée²³ —, se remarquent dès lors davantage en se livrant distinctement comme faits d'écriture. Les métaphores se concrétisent, elles prennent du sens; les histoires et les anecdotes racontées, les expressions et les gestes rapportés, les images utilisées se rattachent intimement à l'écriture; les idées et les positions renvoient au jeu du texte et à sa construction; quelques adresses indirectes supposent l'existence d'un lecteur. Toujours, les signes du texte disent l'écriture, et le réel et le sujet qui y sont en cause. Linceuls, chiffons, édredons, étoffes et tissus de toutes sortes, les terrains aussi se transforment en page blanche et marque la mise en place de l'acte d'écrire. Les différents gestes de Genet — «compter des mètres de tissu blanc» (p. 250), faire le métrage du linceul, remarquer que des chiffons blancs sont cloués partout dans la ville, rendre compte de «la spéculation

23. Il n'est pas certain que le nouveau style de Genet s'élabore toujours sans ces emphases et ces volutes, comme il dit le souhaiter. En fait, le baroque le regagne aisément : se poser contre les «excès» du style reste une attitude complexe lorsqu'elle est adoptée par un auteur comme Genet, qui suppose bon nombre de tournures et de détournements.

immobilière sur le terrain aménagé » (p. 257) et des « batailles de l'Immobilier afin de reconstruire sur ce cimetière très plat » (p. 248) — sont autant d'opérations révélatrices, que souligne encore ce déni un peu trop calculé : « le terrain n'est pas une feuille de papier » (p. 264).

Après *Une si longue absence*, titre que Genet prend la peine d'inscrire dans son texte, l'arrivée d'une nouvelle œuvre est d'ores et déjà *engagée*, tel un accouchement, quand l'annonce se fait annonciation (tous ces tissus qui sont aussi des langes, toutes ces constructions, ces événements et ces extractions qui sont aussi une naissance...). La *sortie* de Chatila s'élabore ainsi :

— Vous parlez français ?

— English.

[...]

Il regarda mon passeport. Il dit, en français.

— Vous venez de là-bas ? (Son doigt montrait Chatila.)

— Oui.

— Et vous avez vu ?

— Oui.

— Vous allez l'écrire ?

— Oui.

Il me rendit mon passeport. Il me fit signe de partir (p. 263).

Le projet d'écriture du sujet réintègre sa destination, marqué bien entendu à jamais par l'expérience. Le passeport qu'il récupère est français (le texte le souligne assez, en insistant deux fois sur la langue de l'entretien, et ailleurs, en inscrivant à plus d'une reprise un témoin ou un lecteur européen, français, parisien), mais, également, il porte l'adresse de son éditeur. L'indication, déjà donnée par Genet dans ses entretiens²⁴, sans être inscrite clairement, se laisse lire entre les lignes, dans ce passeport qu'on ne voit pas, aussi bien dire dans ce texte qui n'est pas (encore) écrit, mais qui est ainsi annoncé : telle est l'adresse du texte — ruse, missive et destination.

L'étrange contrée de l'écriture du sujet se délimite ici, dans son rapport avec la langue et la mère-patrie. D'outre-

24. Dans son entretien avec Hubert Fichte, Genet esquive la question concernant le vagabondage et la détournement au profit d'un autre scénario : « H. F. — On dit : Jean Genet n'a pas d'adresse, Jean Genet vit dans de petits hôtels... / G. — C'est sans intention, il se trouve que j'ai mon passeport sur moi. Voici mon adresse, vous pouvez la lire. / H. F. — C'est l'adresse de Gallimard, 5, rue Sébastien-Bottin. / G. — Je n'en ai pas d'autre ; voyez, c'est mon adresse officielle » (pp. 141-142).

mer, et d'outre-tombe aussi²⁵, Genet se pose en ennemi *déclaré*, contre (tout contre) elles. De retour, à la frontière, que rapporte le voyageur? Un nouveau livre qui dépasse les bornes, les excède : avant le trépas, il s'agit d'outrepasser et d'outrer encore. Ce n'est pas un hasard si, quelques pages avant la fin, Genet évoque « le Prophète » : résonne alors le vieux proverbe de l'être dont la voix se fait entendre hors du pays. De même, il n'est pas étonnant que le récit se termine, momentanément, en invoquant cette fois Homère puisque toute une « Odyssée » s'achève et commence ici de fait. Il est vrai qu'il est plus spécifiquement fait allusion à *l'Iliade*, mais Ulysse, voyageur rusé, longtemps en exil, assiste très certainement à la scène. *Un captif amoureux* portera en lui ce rapport d'étrangeté qui unit et dissocie un sujet et sa terre d'origine. Pour le moment, la référence à Homère, même modeste, suffit amplement à faire recouvrer au sujet sa véritable contrée. Il fonde une scène littéraire originelle, qui est celle d'Homère, c'est-à-dire, celle de la naissance de la littérature, en Occident, aux confins de l'Orient, mais qui est aussi, dans le même temps, celle de Genet. Seul véritable espace de l'écrivain, elle est cette région de lui-même, qu'il habite à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, dans ses marges, de son vivant et d'outre-tombe.

25. Deux termes souvent réunis par Genet, par exemple, dans cette phrase de *l'Ennemi déclaré* : « [...] n'y a-t-il pas une Internationale policière qui, de plus en plus, enserme le globe dans un filet de couleur bleue (de l'azur à l'outremer — écrit comme outre-tombe) ? » (p. 109).